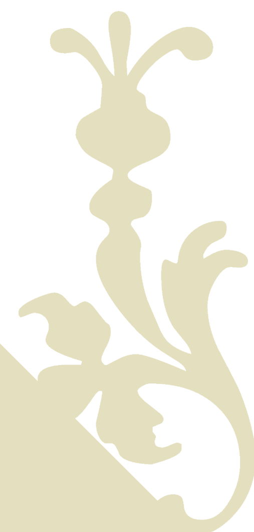
ЯADAR libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO V Nº 300 3 • 8 • 2003



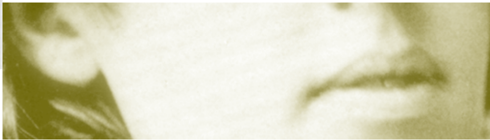
OSCAR WILDE, VESTIDO DE SALOMÉ.



IMITACIÓN DE LA VIDA

El *Teatro completo* de **Oscar Wilde** que Losada ha distribuido en estos días permite repasar una de las obras más intensas y originales de fines del siglo XIX. Los dramas de Wilde, más allá de su convencionalismo, funcionan como espacio de su propia indagación existencial.





POR MARIANA ENRIQUEZ

En 1894, Oscar Wilde partió hacia Argel con su amante, Lord Alfred "Bosie" Douglas. Dejaba en Londres tres piezas teatrales de su autoría en cartel, salas repletas, y la sociedad británica a sus pies. En Africa, les pedía a los guías que le consiguieran jóvenes árabes, "bellos como estatuas de bronce". Y en su derrotero encontró a André Gide, el amigo que había conocido en París cuando ambos frecuentaban los salones decadentes de la capital francesa. Gide recuerda ese encuentro en sus *Diarios*:

Una de aquellas últimas tardes en Argel, Wilde parecía haberse propuesto no hablar nada en serio. Por fin, sus paradojas me irritaron:

–Tiene usted algo mejor que decir que todas esas bromas. Me habla esta tarde como si yo fuese el público. Cuando, más bien, debiera usted hablar al público como sabe hacerlo a sus amigos. ¿Por qué no son mejores sus comedias? Lo mejor suyo es lo que habla; ¿por qué no lo escribe?

–Oh –exclamó enseguida–, mis comedias no son nada buenas y no tengo interés en que lo sean... ¡Pero si usted supiera cómo divierten! Casi todas son el resultado de una apuesta. Como lo es también Dorian Gray*; lo escribí en unos cuantos días porque uno de mis amigos se empeñaba en que jamás podría yo escribir una novela. ¡Me aburre tanto escribir! –Luego, inclinándose bruscamente hacia mí–. ¿Quiere usted saber el gran drama de mi vida? He puesto el genio en mi vida, y sólo el talento en mis obras.*

La semblanza de Gide sirve para comprender que en Oscar Wilde, el perfecto dandy decadente, la vida era la obra de arte. Y es por eso que su leyenda, su caída y el vergonzoso juicio por sodomía que lo llevó a la cárcel en 1895, son más grandes que su obra, o mejor, *son* su obra.

La edición del *Teatro completo* de Oscar Wilde por Editorial Losada, en excelente traducción, prólogo, recopilación e investigación de Delia Pasini, revela que el autor, oculto detrás de la sátira y el diálogo ingenioso, ponía sobre el escenario su vida privada, su terror al escándalo y al mismo tiempo su omnipotencia, su doble vida y su necesidad de conformar a la sociedad victoriana a la que satirizaba, pero de la que buscaba aceptación. Los años de gloria de Oscar Wilde como dramaturgo y hombre de moda en la sociedad londinense coincidieron con su tempestuoso romance con Bosie Douglas; en las piezas teatrales, esa trama oculta se revela y se expone, con insólita insolencia. Gregory Woods en *A History of Gay Literature: The Male Tradition* escribe:

Las obras de Wilde no son claramente acerca de personajes homosexuales, pero tratan temas sociales relevantes: la doble vida en La importancia de llamarse Ernesto *y el chantaje en* Un marido ideal*: La Enmienda Làbouchere de 1885, que introdujo la caracterización de "indecente" a las relaciones entre hombres en la jurisprudencia de Inglaterra y Gales se llamó popularmente "la del chantajista". En todas sus piezas de ambientación moderna, debajo de la lustrosa superficie del ingenio, acecha el terror al escándalo; y aun así los personajes de Wilde están continuamente tanteando al destino, jugando al límite, tratando de ver hasta dónde pueden salirse con la suya.*

Y luego:

Wilde escribió literatura transgresora que prosperaba en condiciones de opresión, y que al mismo tiempo buscaba la aprobación del opresor. Esta posición no es abyecta ni cobarde; al contrario, representa un coraje que no podía quedar sin castigo. En un hombre que llevaba una peligrosa doble vida, pudo haber sido una actitud estúpida; pero también lo es escalar el Everest si uno fracasa y se despeña.

LA FAMA

Teatro completo recopila nueve piezas de Oscar Wilde. Cuatro de ellas, *Un marido ideal*, *El abanico de Lady Windermere*, *Una mujer sin importancia* y *La importancia de llamarse Ernesto* fueron aclamadas en su tiempo, verdaderos éxitos populares. *La duquesa de Padua*, *Una tragedia florentina*, *Vera y los nihilistas* y *La santa cortesana* fueron fracasos y se conocieron después de la muerte del autor; *Salomé* es el caso excepcional: una pieza originalmente escrita en francés, estrenada en París cuando Wilde estaba en prisión, y prohibida en Inglaterra por "indecente". Las primeras cuatro comedias pertenecen al aspecto satírico de Wilde; las restantes son tragedias de tema clásico, sin réplicas ingeniosas y con una acentuada carga erótica. Pertenecen a dos Wilde: el hombre que brillaba en los salones, y el esteta decadente.

Vera y los nihilistas, ambientada en la Rusia prerrevolucionaria, y *La duquesa de Padua*, ambientada en la segunda mitad del siglo XVI, presentan romances trágicos que acaban con la muerte y el sacrificio de los amantes. Fueron estrenadas en 1891 cuando Wilde estuvo de gira por Estados Unidos en una serie de conferencias, pero duraron pocas semanas en cartel. No fue hasta que volvió a Londres, donde era reconocido como cuentista y poeta, que conoció la fama como dramaturgo. El empresario George Alexander, que dirigía el St James Theatre, le propuso que escribiera una comedia brillante, comercial, de ambiente moderno. Wilde se tomó un año para trabajar en la pieza, aislado en una casa de campo junto al lago Windermere. A principios de junio de 1891, le entregó al empresario *El abanico de Lady Windermere*. La pieza, una comedia que Wilde definió como "de salón, con lámparas rosas", planteaba el tema de la infidelidad y la inmoralidad, aunque con un final feliz que dejaba la respetabilidad intacta. Para vengarse de la presunta infidelidad de su marido, Lady Windermere está a punto de entregarse a Lord Darlington, un noble que la corteja. Pero la salva de la pérdida de la virtud una misteriosa mujer, la señora Erlynne, dama de dudoso pasado, que alguna vez habría estado involucrada en un escándalo. En la resolución, tras una serie de equívocos, cartas reveladoras que no llegan a sus destinatarios y ocultamientos, se revela que la señora Erlynne es la verdadera madre de Lady Windermere, a quien todos suponían muerta: la mujer había abandonado a su hija después de divorciarse de su marido, y ése es el pasado escandaloso que hasta hoy la estigmatiza. El tema de la identidad es repetitivo en las piezas de Wilde, de la misma manera que la "salvación" por un gesto altruista de los personajes mundanos, como si el autor insinuara que la inmoralidad no es irreconciliable con los buenos sentimientos, y puede ser perdonada.

Para muchos, la trama de *El abanico...* es en realidad poco más que el pretexto para la explosión de respuestas ingeniosas con las que Wilde transformaba el teatro en un gran salón. Aquí aparecen por primera vez sus famosos epigramas, que después serían publicados "para uso de los jóvenes"; el personaje del dandy Cecil Graham es el encargado de pronunciarlos: "Mis propios asuntos me aburren mortalmente. Prefiero los ajenos", dice, por ejemplo, promediando la pieza.

Wilde poseía lo que Thackeray llama "el don principal de los grandes hombres": el éxito. Su gesto, su mirada triunfaban. Su éxito era tan seguro que parecía precederlo. Sus libros sorprendían, encantaban. Sus comedias atraían a todo Londres. Era rico, era grande, era hermoso. **ANDRÉ GIDE**

El abanico de Lady Windermere se estrenó el 20 de febrero de 1892. Al bajar el telón, el público pidió a gritos la presencia del autor. Oscar apareció en el escenario con un cigarrillo encendido y un clavel verde en el ojal, y dijo: "Señoras y señores, me he divertido inmensamente esta noche. Los actores nos han presentado una encantadora interpretación de una comedia deliciosa y el juicio de ustedes ha sido muy inteligente. Estoy satisfecho por el gran triunfo de nuestra representación, lo cual me convence de que ustedes opinan de ella por lo menos tan bien como yo". La pieza estuvo en cartel veintitrés semanas y recaudó 3500 libras. Cortejado por las duquesas y apreciado por el *establishment*, Wilde había llegado a la cumbre del éxito y la fama. Al mismo tiempo conocía a Lord Alfred, que después de un breve cortejo se rindió a los encantos del dramaturgo más famoso de Londres. *El abanico...* estaba en cartel cuando Wilde, en una carta a su ex amante Robert Ross, escribía: "Bosie insistió en quedarse en casa para comer unos *sandwichs*. Es en todo parecido a un narciso, tan blanco y dorado. Bosie está por completo agotado: yace sobre el sofá como un jacinto y yo lo venero".

Pero pronto comenzarían los problemas. El marqués de Queensberry, un hombre divorciado y pendenciero, creador de las reglas del boxeo (hasta hoy conocidas como "reglas de Queensberry"), desaprobaba la relación de su hijo menor con el dramaturgo, y su ira fue en aumento cuando Lord Alfred abandonó Oxford y una incipiente carrera como diplomático para pasarse los días en las mansiones campestres que Wilde alquilaba para escribir sus comedias, y las noches en el burdel de Alfred Taylor, cerca del Parlamento, donde se ofrecían jóvenes de clases bajas. A veces, Wilde y Douglas llevaban a esos jóvenes al prestigioso Café Royal y a los grandes hoteles. A esas cenas y juergas Wilde las llamaba *feasting with panthers* (festejar con panteras). Sabía que se trataba de relaciones peligrosas. En más de una ocasión, los jóvenes prostitutos chantajearon al autor, amenazándolo con hacer públicas las cartas de amor que le escribía a Douglas; Wilde los hacía callar entregándoles dinero y encendedores de plata. El marqués, mientras tanto, tejía sus redes en los bajos fondos londinenses y entre la policía, para dar el ataque final.

Wilde, en tanto, parecía no darse cuenta del peligro. Escribe André Gide:

Wilde poseía entonces lo que Thackeray llama "el don principal de los grandes hombres": el éxito. Su gesto, su mirada, triunfaban. Su éxito era tan seguro que parecía preceder a Wilde y que éste no tuviera más que presentarse. Sus libros sorprendían, encantaban. Sus comedias atraían a todo Londres. Era rico, era grande, era hermoso; ahíto de alegrías y de honores. Algunos lo comparaban a un Baco asiático; otros, a un emperador romano; otros al mismo Apolo –y lo cierto es que parecía irradiar luz.

EL PELIGRO

En agosto de 1892, Lord Alfred se fue de vacaciones a Alemania, poniendo un paréntesis a una relación que se tornaba complicada, y Oscar alquiló una casa en Grove Farm, Cromer, con su esposa Constance y sus hijos. Estaba bosquejando una nueva comedia encargada por el empresario Herbert Beerbohm, propietario del Haymarket Theatre. A mediados de septiembre de 1892 le entregó *Una mujer sin importancia*. A Beerbohm le gustó tanto el bosquejo que le entregó un adelanto, y Wilde se retiró a escribir la versión definitiva a la villa de Babbacombe, decorada por William Morris y el pintor Edward Burne-Jones. Oscar invitó a Bosie para ayudarlo a preparar sus exámenes en Oxford. Constance, la esposa, los dejó solos. Se la pasaban recitando versos isabelinos y disfrutando de abluciones de agua de rosas, además de los placeres de alcoba. Bosie se aburrió, y lo abandonó una vez más. Pero estaban otra vez juntos cuandocomenzaron los ensayos de *Una mujer sin importancia* en el Haymarket, en marzo de 1893.



La pieza superó el éxito de *El abanico de Lady Windermere*. Estuvieron presentes en el estreno políticos como Balfour y Chamberlain, y cuando el público exigió nuevamente la presencia del autor, Wilde se inclinó desde un palco lateral y dijo: "Señoras y señores, lamento informarles que Oscar Wilde no está presente en la sala, pero os da las gracias de todos modos". *Una mujer sin importancia* retoma los temas de la moralidad y la identidad. Un desagradable caballero de mediana edad, Lord Illingworth, se encariña con su joven y prometedor secretario, Gerard, y le ofrece la posibilidad de una carrera brillante. Pero no sabe que se trata de su propio hijo, nacido hace veinte años de la señora Abbuthnot, a quien sedujo y abandonó. La mujer, para vengarse de la afrenta sufrida, revela a su ex amante la verdadera identidad de su protegido y convence al joven para que rompa todo vínculo con el hombre que le negó la paternidad. Obra melodramática, llena de golpes de efecto y revelaciones inesperadas, denunciaba los prejuicios basados en los privilegios de clase, y ponía en primer plano la problemática de la mujer en la era victoriana. Lord Illingworth es casi un alter ego de Wilde, el encargado de los epigramas: "Un hombre que puede dominar una comida en Londres, puede dominar el mundo. El futuro pertenece a los dandies. Son los exquisitos quienes nos gobernarán". Pero es la señora Abbuthnot la encargada de desnudar la tragedia tras la sátira y, de alguna manera, la culpa que sentía Wilde por la situación de Constance: "¿Qué expiación puede haber para mí? Soy yo la deshonrada, no él. Es la historia usual entre un hombre y una mujer, como suele ocurrir, como siempre ocurre. Y el final es un desenlace común. La mujer sufre. El hombre queda absuelto". Escribe Delia Pasini:

La mirada del escritor trasciende el enredo chispeante y la diversión; el estilo, en apariencia ligero, sirve para denunciar la moral victoriana de costumbres hipócritas e inflexible en su condena, y para dar voz a quienes son víctimas propiciatorias del dictado de los poderosos. La gracia del lenguaje, lejos de mimetizar los rituales, arranca las máscaras y desnuda las intenciones.

Pero la mascarada continuaba. Durante el ensayo de la comedia, una pequeña banda de extorsionadores a homosexuales abordó a Wilde para pedirle dinero; el autor los trató con desprecio. Pero el temor al chantaje lo hizo alquilar una casa en Goring, a orillas del Támesis, con Constance. Bosie se unió a él. Mientras Wilde escribía *Un marido ideal*, Bosie traducía *Salomé* al inglés. En los ratos libres jugaban al croquet y bebían whisky y champán. Wilde hacía traer especialidades gastronómicas de la ciudad, como paté de foie de Estrasburgo, frutas exóticas y vinos finos. Pero el paraíso artificial se derrumbó con una nueva pelea: Bosie le dijo a Wilde que debía abandonar su ilusión de hacer de él un pequeño esclavo. Wilde contestó que la obsesiva presencia de Bosie le impedía escribir y que su comportamiento parecía hacer todo lo posible por arruinar su reputación y destruir su familia. Wilde se mudó a otro pueblo, Dinard, para terminar *Un marido ideal*. Luego escribiría: "Mientras estuviste a mi lado, fuiste la absoluta ruina de mi arte, y por haber dejado que te interpusieras continuamente entre el arte y yo, experimento hacia ti la máxima vergüenza, el máximo rencor".

El chantaje es el tema central de *Un marido ideal*, que se estrenó el 3 de enero de 1894 en el Haymarket. El protagonista, Sir Robert Chiltren, subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores, es extorsionado por una aventurera, la señora Cheveley, que con la amenaza de revelar un episodio de corrupción de su carrera, trata de inducirlo a que apoye en la Cámara de los Comunes la financiación de un proyecto fraudulento en la Argentina. Finalmente, desenmascarada como ladrona por el robo de una joya, la señora Cheveley debe renunciar a su intento de estafa y Sir Robert se salva. La pieza hacía referencia al escándalo político de Disraeli, que recibió una suma en secreto del banquero Rothschild para apoyar a la compañía del canal de Suez. Aun salvando la integridad del protagonista, que cumple sus deberes como hombre de Estado, la mancha en su pasado permanece, y mancha a la política entera. Y aunque lo oculto no sea un escándalo homosexual, Wilde deja entrever un escándalo personal que amenaza con envolverlo. Dijo George Bernard Shaw:

Wilde es el único dramaturgo inglés verdaderanente completo. Crea su espectáculo con todo: con el espíritu, la filosofía, la trama dramática, los actores y el público, el teatro entero. Un marido ideal *es un asunto peligroso, porque toma desprevenidos a los críticos. Ríen con los dientes apretados ante sus epigramas como un niño que se ve obligado a divertirse en el mismo momento en que desearía abandonarse a un acceso de rabia y llanto.*

Neil Bartlett, en *Who's that Man? A Present for Mr Oscar Wilde*, escribe:

Cuando empecé a estudiarlo, creía que Wilde era un humorista, pero ahora me doy cuenta de mi error. Todos sus personajes tienen terror a ser descubiertos. La elegancia de su dicción es sólo una máscara: dirían cualquier cosa antes que decir la verdad.

LA CAÍDA

Durante los años de éxito, la obsesión de Wilde era llevar al escenario *Salomé*, la tragedia que ponía en escena la decapitación de Juan el Bautista por Herodes Antipas, el tretarca de Judea, instigado por su hijastra Salomé. Pero la pieza era considerada intolerable, no sólo porque trataba un tema bíblico sino por su carga erótica. Ritual de sangre y muerte, en *Salomé* la princesa baila con los pies desnudos sobre la sangre de un hombre que amó y mandó asesinar. Fastuosa y oriental, la tenebrosa escena donde Salomé besa la boca de la cabeza decapitada sobre una bandeja de plata está cargada de voluptuosidad; y el texto, escrito durante su estancia en París con Jean Lorrain y Pierre Louys, está cargado de sensibilidad decadente: "¡Qué extraña parece la luna! Es como una mujer que se levanta de la tumba. Es como una muerta. Uno imaginaría que va en busca de los muertos". Las ilustraciones quedaron a cargo de Aubrey Beardlesy, el exquisito dibujante alumno de Burne-Jones.

Wilde entró en conflicto con las autoridades por el veto opuesto a la representación de *Salomé* en Londres por inmoralidad: la intervención del Lord Chambelan interrumpió los ensayos de la obra, que tenía como intérpretes a Albert Darmont y a Sarah Bernhardt, con fastuoso vestuario diseñado por Graham Robertson. Wilde protestó en los diarios y amenazó con renunciar a la ciudadanía inglesa y con mudarse a Francia. Pero nunca cumplió su amenaza. Sin embargo, arremetió contra los censores con su última pieza antes del presidio, una comedia tan ácida que resultaba más reveladora que cualquier pieza místico-erótica.

La importancia de llamarse Ernesto se estrenó el 14 de febrero de 1894 en el St James Theatre. El marqués de Queensberry planeaba sabotear la noche tirando sus hortalizas sobre el escenario, y pretendía subir al escenario para hacer un discurso y acusar a Wilde de vida disoluta y corruptor de jóvenes. Pero Scotland Yard lo detuvo. Derrotado, dejó en la taquilla un ofensivo bouquet de zanahorias con una nota de felicitación. Cuatro días después, Queensberry se dirigió al Abermarle Club, del que Wilde era socio. Allí dejó una tarjeta de visita en la que escribió de su puño y letra: *"To Oscar Wilde, who poses as a sodomite"* ("A Oscar Wilde, que se hace pasar por sodomita"). Sería la piedra del escándalo. *La importancia de llamarse Ernesto* fue el mayor éxito de público de Wilde. No así de crítica. Shaw, antes siempre elogioso con Wilde, la consideró fría y detestable. Quizá se trate de su mejor comedia, pero es cierto que es la más mecánica, la más presuntuosa. Es, sin duda, una puesta en escena de su doble vida y, en la certeza absoluta de que no será descubierta, casi una provocación.

En *La importancia...*, el juego de equívocos enlazado con la práctica clandestina del vicio crea una serie de situaciones en el límite de lo absurdo que desembocaban en un final feliz. Dos amigos, John y Algernon, quieren hacerse pasar por jóvenes intachables para seducir a dos damas de la sociedad. Para justificar sus frecuentes escapadas a Londres con propósitos inconfesables, inventan inexistentes amigos y hermanos. Cuando sus tretas están a punto de ser descubiertas, interviene el *Deus ex machina*: resulta que tanto John como Algernon son descendientes de una familia aristocrática y por ello dignos de casarse con las dos graciosas doncellas. El título de la comedia es un juego de palabras: en inglés el nombre Ernest se pronuncia de modo muy semejante al adjetivo *earnest* (honesto). Ambos pretendientes dicen llamarse así porque a oídos de las chicas es símbolo de respetabilidad. Wilde resuelve toda la acción en el diálogo ingenioso, creando un mundo autónomo por encima de la vida, que responde sólo a la coherencia interna de los personajes completamente ficticios, instrumentos de comicidad. Los epigramas dejan de insertarse como mero elemento exterior a la trama porque la paradoja se transforma en la estructura misma de la acción.

Oscar Wilde sería llevado a juicio con tres piezas en cartel. Nunca volvería a escribir para el teatro. Sobre su caída, escribe James Joyce:

Wilde pasó a ser el bufón de corte de los ingleses. Se convirtió en árbitro de la elegancia en la metrópoli y los ingresos anuales de sus obras alcanzaron a casi el medio millón de libras. Repartió sus riquezas entre amigos indignos. Todas las mañanas compraba dos carísimas flores, una para sí mismo y otra para su cochero, y el día que se inició el sensacional juicio contra él, acudió a la audiencia en un coche de dos caballos, con el cochero brillantemente uniformado y un paje. Su caída provocó los gozosos aullidos de los puritanos. Al saberse la sentencia, la multitud congregada ante la audiencia se puso a bailar en la calle embarrada. Se permitió a los periodistas entrar a la cárcel y a través de las rejas se cebaron en el espectáculo de la vergüenza de Oscar Wilde.

Wilde pasó a ser el bufón de corte de los ingleses. Se convirtió en árbitro de la elegancia en la metrópoli y los ingresos anuales de sus obras alcanzaron a casi el medio millón de libras. Repartió sus riquezas entre amigos indignos. **JAMES JOYCE**

El siglo de las luces



FRANCINE MASIELLO, TULIO HALPERÍN DONGHI Y JOSÉ CARLOS CHIARAMONTE

LA ARGENTINA Y LA TORMENTA DEL MUNDO
Tulio Halperín Donghi

Siglo XXI
Buenos Aires, 2003
254 págs.

POR JORGE PINEDO

En la primera mitad del siglo XX, una Nación –la Argentina– ocupaba lo que hoy resulta una mera tierra baldía. Las sucesivas generaciones diezmadas, su saqueada infraestructura, la producción aniquilada y la devastación de sus recursos naturales requirió de un soporte doctrinario que la sustentara y reprodujera. Como la ideología dominante sigue siendo la ideología de la clase dominante, tales sistemas de representaciones es menester rastrearlos en ese campo fértil donde florece el pensamiento berreta no menos que el oscurantismo criminal. Fenómeno folklórico argentino que ensalza la ignorancia mediante un cóctel de catolicismo antimoderno, fascismo tardío, vino espumante, economía precapitalista y cordero a la parrilla asado por un sargento de infantería.

Un generoso, inquietante panorama de tamaños procesos vuelve a ofrecer el rigor propio de Tulio Halperín Donghi al diseccionar las superpuestas corrientes de ideas que pulularon entre 1930 y 1945. Período, vale recordarlo, que arranca con el primer golpe de Estado militar y culmina con un militar –acaso golpeador– al frente del Estado: Perón. A lo largo de *La Argentina y la tormenta del mundo*, en efecto, se patentiza esa perversión de la representatividad con la que el conjunto de las corrientes políticas, al solo efecto de sobrevivir, ejecutan un sistema "obligado a violar sistemáticamente los principios invocados como fuente de legitimidad". Resulta de ello la sustitución de las realidades por los anhelos, instrumentada de muy diversas formas, destacándose políticamente la artimaña de "respetar los métodos democráticos en la letra y violarlos en los hechos".

Es aleccionador y más que nunca vigente el rastreo de esa férrea construcción moral poblada de lugares comunes con la que una supuesta clase pensante justificaba sus procederes. En tanto Manuel Gálvez, Ramón Doll, Carlos Ibarguren o Julio Meinvielle, entre tantos otros, instaban a aniquilar los logros de cuatro siglos de modernidad, una tibia respuesta que escasamente salía de los parámetros establecidos, provenía de Julio y Rodolfo Irazusta, Raúl Scalabrini Ortiz, Roberto Giusti o Arturo Jauretche. Mientras los comunistas, faltos de cuadros y de ideas propias, debían acudir a un extrapartidario como Aníbal Ponce, el pensamiento oligárquico se consolidaba a tal punto que las voces de Leopoldo Lugones (!), Jorge Luis Borges, María Rosa Oliver, Victoria Ocampo y hasta de monseñor De Andrea por momentos resonaban a Lenin.

Amparado sin tapujos –ayer como hoy– por la cúpula y la feligresía de la Iglesia Católica, el Poder y su clase combatían tanto la enseñanza laica como el sufragio universal, en tanto vehículos de los "monstruos que vienen perturbando a la Cristiandad desde hace siglos" (al decir de Julio Meinvielle), como los judíos, el protestantismo, el demoliberalismo y el comunismo. De ahí a la busca de un "príncipe liberador" como Franco, Hitler, Mussolini o Videla hay un solo paso. Fue dado.

Halperín Donghi desenvuelve su potente bagaje documental a través de una prosa de frases extensas, por momentos de filigranada belleza, necesaria a fin de contrarrestar tanta desazón ante la dramática evidencia de una génesis ideológica nacional caracterizada por una paupérrima retórica.

Intelectuales y mercado



CREENCIA ARTÍSTICA Y BIENES SIMBÓLICOS ELEMENTOS PARA UNA SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA
Pierre Bourdieu

trad. Alicia Gutiérrez
Aurelia Rivera
Buenos Aires, 2003
280 págs.

POR DANIEL LINK

Creencia artística y bienes simbólicos incluye una serie de textos notables de Pierre Bourdieu (la mayoría de ellos inéditos en castellano) que revelan los procesos de formación de los conceptos de su teoría sociológica y, sobre todo, nos permiten hoy retomar su trabajo en el punto en el que Bourdieu se encontraba en el momento de su muerte.

No hace falta insistir en cuánto le debemos a Bourdieu todos quienes nos interesamos por los problemas que se asocian con el juicio estético y la valoración de las obras de arte, independientemente de que asumamos la sociología como el paradigma dominante de nuestro trabajo. La fuerza histórica de sus proposiciones nos llega intacta desde el fondo de un tiempo que, sin embargo, ya no es el nuestro. Tres son los aspectos en los que el trabajo de Bourdieu debería ser retomado y completado.

En primer término, la lógica según la cual Bourdieu describe el funcionamiento de la producción cultural *en su totalidad* es una "dialéctica de la distinción", tal como se lee en "El mercado de los bienes simbólicos" y en "Sobre el relativismo cultural", dos de los textos centrales de esta compilación. En efecto, la sociología de los campos *presupone* un funcionamiento dialéctico. No estoy seguro de que esa lógica pueda aplicarse a la cultura contemporánea, cuando la dialéctica ha caído en el más completo descrédito (tanto en la teoría política como en la estética).

En segundo término –resulta una obviedad decirlo–, Bourdieu piensa la producción cultural (y artística en particular) como *producción de bienes* (simbólicos), en relación con lo cual desarrolla una serie analógica: *capital simbólico*, *competencia*, *mercado*, etc... Pero si pensáramos el arte como una experiencia y no como un bien, la serie analógica se nos revelaría por completo *impertinente*. Habría que pensar, en todo caso, una sociología diferente.

Esos dos presupuestos (en los que no me voy a detener) limitan la aplicación de la teoría de los campos a momentos *ya históricos* (es decir, canonizados) de la historia de la producción intelectual y artística. No es casual que Bourdieu mencione una y otra vez a Manet, Flaubert y Heidegger como los modelos de los cuales deriva la lógica (dialéctica) de los campos.

La tercera razón tiene que ver precisamente con el carácter *histórico* tanto del modelo propuesto por Bourdieu como del tipo de producción cultural al que hace referencia. Pierre Bourdieu no prestó nunca demasiada atención a la correlación entre las tecnologías de reproducción de la palabra (y de la imagen) y la estructura del campo intelectual, aun cuando éste, con las propiedades que le atribuye, no podría haber existido sino en relación con la prensa escrita: el lugar en el que, históricamente, se diseñaron el espacio simbólico (lo que Habermas llamaría la esfera de la opinión pública burguesa) y los lugares o puestos de los que el sociólogo habla.

La paradoja del siglo XIX es que al mismo tiempo que comienzan a verificarse procesos de profesionalización del escritor (y tal vez por eso mismo), el autor *muere* como tal: o se convierte en un mero efecto del campo intelectual (es la solución de Bourdieu) o en "instaurador de discursividad" (es la solución de Foucault). Es por eso que la noción de campo intelectual (entendido como un sistema de posiciones autónomas) sólo podía sostenerse en oposición al mercado (y sólo recién en *Las reglas del arte* y en varios de los textos incluidos en *Creencia artística y bienes simbólicos* se atreve Bourdieu a plantear con todas las letras esa oposición). Es decir, si vale la pena sostener la autonomía (absoluta o relativa) del campo intelectual, hay que plantear que esa autonomía es una función tanto respecto del campo del poder como del mercado: así, el ascenso y ocaso de los intelectuales, la muerte y la resurrección del autor, no serían sino la consecuencia de la violencia con la que el mercado de bienes simbólicos operó durante la segunda mitad del siglo XX sobre el campo intelectual.

Las "cartas abiertas" de la modernidad –desde el "J'accuse" (1898) de Zola hasta la "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar" (1977) de Rodolfo Walsh– definen el arco histórico de aparición, consolidación y desaparición del campo intelectual como estructura (relativamente autónoma) y de los intelectuales como agentes (autónomos, al margen del mercado) de intervención en las cosas de este mundo.

Es una pena que Bourdieu no haya tenido tiempo de integrar sus últimas intervenciones políticas en su modelo de los *campos*. Gran parte de los contenidos de esas intervenciones y las apelaciones internacionalistas que formulan en contra del neoliberalismo y la globalización sólo son imaginables en relación con una tecnología de reproducción de la palabra (es decir: una *ecología* del campo) completamente diferencial respecto del mercado de bienes simbólicos: Internet.

Lo que Bourdieu no llegó a incorporar a su teoría de los campos pero sí intuyó hacia el final de su vida (y dan cuenta de ello tanto los textos recopilados en *Creencia artística y bienes simbólicos* como en *Pensamiento y acción*, aparecido el año pasado) es que el estado de la técnica modifica la forma y la función del campo intelectual.

Las palabras y las cosas del Estado

ESTADO LÉXICO DE POLÍTICA
Pier Paolo Portinaro

trad. Heber Cardoso
Nueva Visión
Buenos Aires, 2003
186 págs.

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Como suele suceder con una amplia variedad de objetos de estudio (no sólo con el Estado), existieron demasiados experimentos históricos que recibieron el mismo nombre; y cada objeto, cada Estado, tiene un resquicio, una (a veces sutil) diferencia que dificulta enormemente una definición abarcadora, y de una vez y para siempre. Estado de bienestar, Estado de derecho, Estado predador y Estado tecnocrático –por nombrar desordenadamente algunas de las infinitas pieles que se puso el Leviatán– demuestran que se trata de un objeto tan elusivo que garantiza teorías del Estado para rato y que "ha dado trabajo, en cada comunidad nacional y científica, a ejércitos de clasificadores", como sostiene el autor. Así, de un rápido vistazo emerge un panorama en el que la teoría (lo abstracto) y la historia (lo concreto) se entretejen, se confunden, y se puede llegar a algunas preguntas quizás inquietantes. Por ejemplo: ¿la historia es el sustrato, el elemento fundamental de la teoría? ¿O es que las teorías, es decir las ideas, crean a la historia? ¿Dónde nace una y mueren las otras?

Pier Paolo Portinaro, profesor de la Universidad de Turín, hace en este libro un recorrido histórico por el "concepto Estado" y sus diferentes teorizaciones, de Platón y su *República* hasta el imperio inglés del siglo XIX, pasando por los consejos al príncipe de Maquiavelo, y llegando finalmente a cierta encrucijada a la que se le da el globalizador nombre de globalización. *Estado* resulta una síntesis de tópicos estatales (como soberanía, legalidad-legitimidad, constitucionalismo, nacionalidades, etc., etc.) y de escritores que hicieron teoría del Estado (en un verdadero desfile de estrellas: clásicos como Hobbes, Hegel, Max Weber, Carl Schmitt, Hannah Arendt y Michel Foucault y otros actuales e igualmente interesantes como Theda Skocpol, Jürgen Habermas, Immanuel Wallerstein y Charles Tilly).

Y bien, en medio del collage, queda en evidencia que la historia de la palabra y la historia de la cosa no corren por vías paralelas, tampoco en el caso del viejo, a veces querido y siempre gris Estado. "Cuando la palabra hace su aparición en un contexto de representaciones semánticas en verdad más bien indeterminado, el referente no es todavía una organización centralizada, ni una empresa institucional de tipo racional, ni un grupo político reconocido como legítimo", afirma Portinaro. La palabra –la teoría, lo abstracto– esperando por la historia: según el recorrido que hace el autor, durante la antigüedad su campo semántico estuvo cubierto por la *polis*, se pierde en los feudos medievales hasta que reaparece en "reinos" y "repúblicas", va delineando sus contornos definitivos con los contractualistas y toma el perfil tal vez definitivo con Weber (al que Portinaro consecuentemente recurre en busca de una definición). Acotación al margen: como las historias de la filosofía o de la ciencia occidentales, y sólo occidentales, *Estado* da cuenta de los orígenes y consecuencias del Estado en tanto fenómeno europeo que se derrama –para bien y para mal– al resto del mundo.

El libro es, como señala el subtítulo, un léxico, una introducción al arduo tema, sin grandes tesis, que no se propone demostrar nada, pero en el que sí queda como secundario efecto de sentido la certeza de la aridez estatal. En síntesis, se trata de un libro que puede funcionar más que bien como un resumen de lo publicado, y en el que Portinaro casi nunca hace ver su propia condición de teórico, y su perspectiva apenas si se entrevé en la profunda voz de un austero glosador.

SIDRA EN EL TORTONI

Conversaciones, recuerdos, lecturas y otras trivialidades literarias.

Nada confronta más a poetas con psicólogos que la palabra melancolía. Para los primeros, la melancolía es el lugar en que la memoria se hace evocación y suele teñirse con un halo de tibieza y desgarro al mismo tiempo: rara contradicción a la cual el poeta vuelve, una y otra vez, para rasguñar de sus canteras la intensidad perdida de las palabras. De Rilke a Vallejo, de Bécquer a Kavafis o Gonzalo Rojas, cada pluma encuentra en el hueco de la melancolía su propia forma de reunir la agonía con la resurrección, lo fugaz y lo indeleble.

Para la psicología, en cambio, el carácter melancólico entra en la estantería de la neurosis. Duelo que no se logra cerrar, exageración de una pérdida que el paciente no consigue elaborar ("elaborar", ¡qué palabra más ajena a la poesía!). Como si nuestra biografía se asfixiara de pronto en el limbo de las deudas insaldables del espíritu, dejándonos atascados entre el lamento por lo que se fue y la sorda prolongación de una vida que pierde sentido. Una especie de gélida torridez que recorre la sangre y viscosamente se aloja en la conciencia. Extrañeza enfermiza ante un mundo que esconde el objeto amado bajo pliegues que, a los ojos del melancólico, se han vuelto opacos. Un mundo que no hace más que exacerbar ese espejo odioso en que vemos reflejado el hoyo, la falta, la ausencia. Una patología clasificada con precisión para definir lo que, desde dentro de la melancolía, elude el rótulo.

La melancolía del poeta habla en otro plano. Es el lugar en que el tiempo se revela como absurdo –¿y acaso no lo es?–, pero también remonta, desde una escena difusa del pasado, la incansable lucha entre la memoria y ese mismo tiempo. Moneda cuyo anverso es el milagro de hacer presente lo ido, y el reverso es la certeza de que todo es efímero y nada vuelve a ser lo que era. El lugar de la debilidad del neurótico que no sabe cómo reponerse de la pérdida, el gesto casi heroico de quien remonta el hilo del devenir sabiendo que nada retorna, pero resistiendo ese mismo determinismo. Y la evocación melancólica amarra a dos puntas: morir un poco, y volver a vivir un poco.

Lo cierto es que la melancolía no cesa de golpear a la puerta para ponernos al día –o sacarnos del día– con las pequeñas o grandes muertes que recorren la biografía. Unos más y otros menos, cada cual mezcla a su manera el retorno de lo perdido con la contundencia de la pérdida. Y sabemos que cuanto más interroguemos la ausencia que alguna vez fue plenitud, cuanto más calemos en esta imposibilidad de descifrar la brecha que separa, pero hilvana, la presencia y la ausencia del recuerdo, más podemos oscilar, anímicamente hablando, entre ese sórdido retorno que nos priva de futuro, y ese refugio amable que nos permite burlar el tedio del presente. Cuestión de perspectivas: la melancolía salva y condena, más allá de la psicología y más acá de la poesía.

Como un cielo boca arriba, pero bajo el agua. Quema menos que el dolor. Entibia más que el aburrimiento. Serpentea el corazón sin perforarlo, lo abraza sin estrujarlo.

MARTÍN HOPENHAYN

NOTICIAS DEL MUNDO

La mejor lencería Tusquets Editores convoca al XXVI Premio La Sonrisa Vertical. La edición 2004 del tradicional premio de novela erótica acepta originales hasta el 15 de octubre de 2003 (y hasta el 30 de septiembre de 2003 para los ejemplares recibidos en México y la Argentina). El jurado, compuesto por Luis García Berlanga, director de la colección La Sonrisa Vertical, Almudena Grandes, Juan Marsé, Eduardo Mendicutti, Rafael Conte y Beatriz de Moura (en representación de Tusquets Editores), se expedirá a finales de enero o principios de febrero de 2004 y la obra ganadora será publicada en el mes de marzo o abril el mismo año. El autor de la obra premiada recibirá la cantidad de 20.000 (veinte mil) euros en concepto de anticipo a cuenta de derechos de autor. Se aceptarán novelas, narraciones o cuentos con una extensión mínima de cien páginas y máxima de doscientas, escritas "en cualquiera de los idiomas del Estado español", por triplicado y firmados con seudónimo. La dirección para el envío es Tusquets Editores, S.A. (Apartado de Correos 149. 08940 Cornellá. Barcelona). Mayores informaciones pueden solicitarse a administra.tusquets@interar.com.ar.

Divide y lobbyzarás Como culminación de una división ya esbozada en la pasada 29ª Feria del Libro, los grandes grupos editoriales (la mayoría de ellos multinacionales) abandonan la Cámara Argentina del Libro para integrarse a la Cámara Argentina de Publicaciones. El grupo, conocido como "G 12", está integrado por los sellos Planeta-Emecé, Santillana, Alfaguara-Aguilar-Taurus Altea, Sudamericana-Grijalbo, Fondo de Cultura Económica, Gránica, Norma-Kapelusz, Atlántida, Cúspide, Paidós, Sigmar y Troquel. La Cámara de Publicaciones ya cuenta entre sus integrantes a sellos como Océano y Tusquets y a distribuidores como Riverside (responsable de la distribución de Anagrama, Siruela y Salamandra). Habrá que ver, de aquí en más, qué estrategias desarrollan los grandes sellos de la Cámara Argentina de Publicaciones para defender sus intereses y qué puede hacer la Cámara Argentina del Libro con los restos del naufragio.

NACIONALISMO Y ANTISEMITISMO EN LA ARGENTINA
Daniel Lvovich



Ediciones B
Buenos Aires, 2003
602 págs.



Nuestros antisemitas

POR GABRIEL D. LERMAN

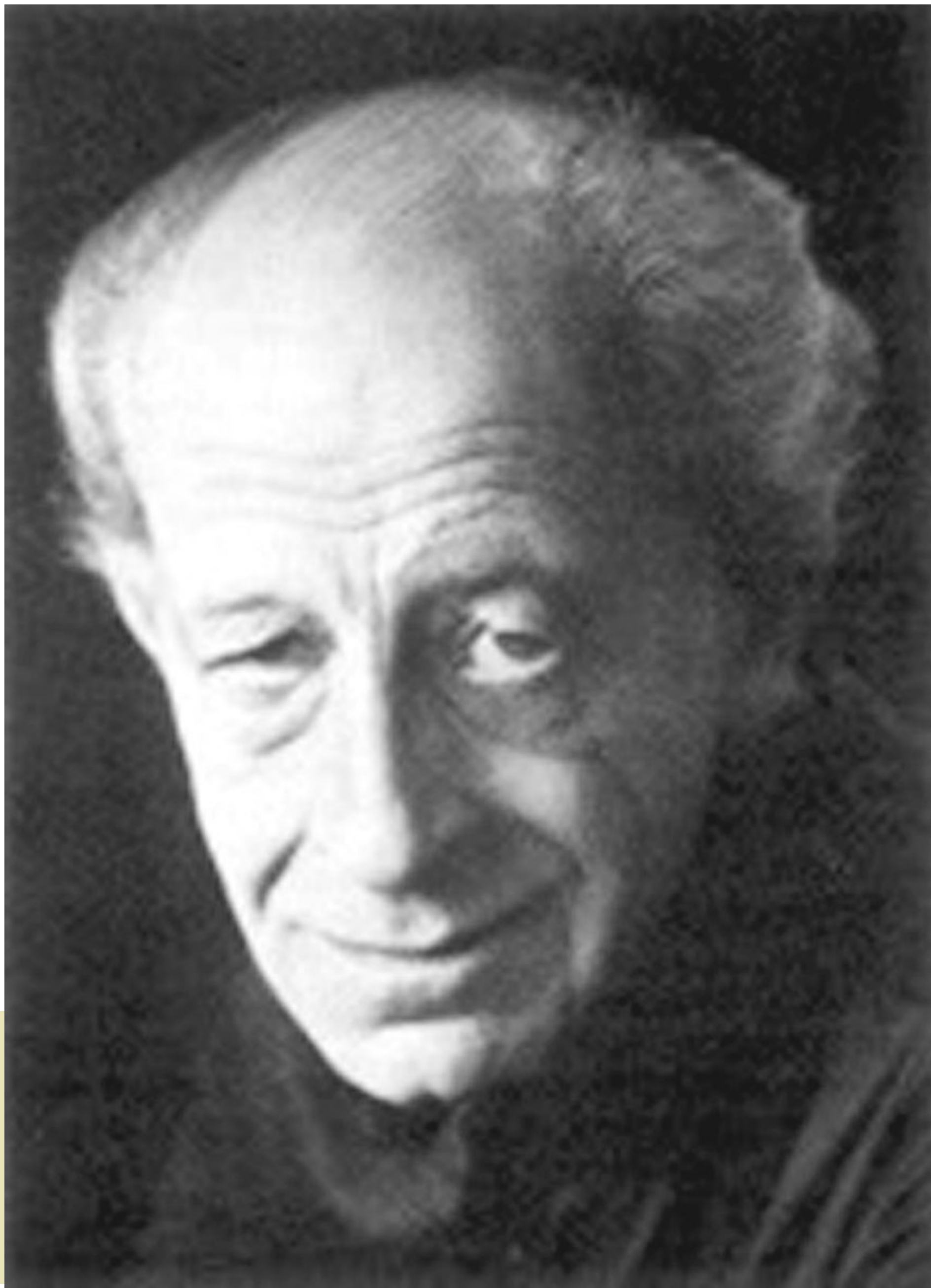
"El viernes 10 de enero a las 6 pm llegó frente al local de esta organización, Ecuador 645, un grupo de particulares armados con revólveres y palos, y encabezados por agentes de policía y conscriptos. Desde la calle hicieron una descarga al interior del local. Luego forzaron las puertas y ventanas y, posesionados del local, destruyeron todos sus objetos: muebles, ventanas, puertas y persianas, y quemaron la biblioteca, golpeando con los sables y las culatas de los máuseres a cuanta persona, hombres, mujeres y niños encontraron a mano." El testimonio no corresponde a los años setenta ni a otras criminalidades recientes sino a la Semana Trágica de 1919, y fue incluido en la presentación realizada por una organización israelita al gobierno, donde se dejaba constancia de los atropellos contra instituciones e individuos judíos llevados a cabo. De los 3578 detenidos, 560 eran judíos.

Según Daniel Lvovich, autor del orgánico y potente libro *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*, tales episodios antijudíos no deben autonomizarse del carácter general de la represión sindical y política, pero marcarían el comienzo del uso del antisemitismo en la arena política. La reacción antidemocrática contra el positivismo liberal condensa un conjunto de apuestas ideológicas diversas, enmarcadas en la revisión de la política inmigratoria y el ataque a la configuración social y cultural resultante. Lvovich rastrea diversos fenómenos asociados a la recepción del antisemitismo europeo en la Buenos Aires finisecular: la repercusión de *La France Juive* de Edouard Drumont (1886); los procesos a Dreyfus y la intervención de Zola (1898). Textos y noticias cuya influencia aumenta si se verifica la centralidad cultural de Francia aquí. Lvovich desentraña, asimismo, el modo en que la Iglesia Católica emprende la redefinición de su papel, en la medida en que adscribe a Roma en tiempos en que se incorpora la encíclica *De Rerum Novarum* (1891), en la que el papa León XIII funda el moderno catolicismo social. El intento por recuperar terreno frente al liberalismo y al socialismo, responsabilizados por el materialismo y la pérdida de valores imperantes, lleva a repensar el vínculo con las clases trabajadores.

Lvovich hace eje en el funcionamiento vernáculo del mito del complot judío masónico y socialista contra la cristiandad, que fue convirtiéndose en tópico de las incipientes reacciones, por un lado del nacionalismo criollo en su vertiente hispanista y antiliberal, y por otro del catolicismo, hasta sistematizarse en la década del treinta. El capítulo dedicado a *El Kahal-Oro* (1935), la versión en formato *best-seller* del funcionario, novelista e intelectual católico Hugo Wast (seudónimo de Gustavo Martínez Zuviría) es, tal vez, una de las partes más logradas.

Resulta un acierto que Lvovich recupere aspectos de la historia judía en la Argentina pero sin detenerse en ella, dado que, como sostiene Goldhagen, el antisemitismo debe entenderse como una expresión de la cultura no judía, y no es una respuesta a una evaluación objetiva de la acción judía.

De la "Introducción" surgen algunas claves de lectura. Según estimaciones recientes, las víctimas judías de la dictadura militar fueron alrededor de 1300 personas, lo que sumaría otro escándalo a la ignominia: los judíos tienen una sobrerrepresentación de más de cinco veces respecto de su proporción en la población argentina. Los estudios sobre antisemitismo bajo la dictadura no descartan, además, que el origen judío haya influido tanto en el proceso de selección de las víctimas como en la decisión de asesinarlas. Más cerca, a las periódicas profanaciones de tumbas en cementerios judíos y a los casos de discriminación y xenofobia, en los noventa se sumaron los atentados a la Embajada de Israel y a la AMIA, que dejaron más de un centenar de víctimas fatales. El ataque a la AMIA, señala Lvovich, es el más importante atentado antisemita desarrollado en Occidente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Aunque los responsables intelectuales de los atentados, de los que aún se desconoce la identidad, fueron con seguridad agentes de países involucrados en el conflicto de Medio Oriente, no existen dudas acerca de la participación de miembros de las fuerzas de seguridad argentinas entre sus ejecutores y cómplices. Por esos días, se podía escuchar en los medios que "murieron judíos, pero también cayeron inocentes", y se afirmaba que "entre las víctimas había judíos, pero también argentinos".



REVUELTA Y RESIGNACIÓN
ACERCA DEL ENVEJECER
Jean Amery



Trad. Marisa Siguan Boehmer
y Eduardo Aznar Anglés
Pre-textos
Valencia, 2002
144 págs.

Vivir sin fundamento

POR FLORENCIA ABBATE

Un hombre que no busca consuelo es siempre un ser casi único en su género. Tal es el caso del vienés Hans Meyer, nacido en 1921 y más conocido como Jean Amery, seudónimo que adoptó para expresar su rechazo a la cultura germana tras haber estado confinado en Auschwitz durante dos años. Autor de dos novelas y siete volúmenes de ensayo, Amery no ha tenido, sin embargo, la repercusión mediática de otros sobrevivientes. Sucede que la singularidad de sus textos reside en su violenta negativa a brindar un saber edificante, esa píldora que le es tan cara al ciudadano medio. Amery supo inventar una política del resentimiento. Hizo de éste un arma para su antipática misión: recordarnos permanentemente –con la autoridad de quien lleva en el brazo una marca indeleble de seis dígitos– que sería indigno reconciliarse con la condición inhumana de la existencia, que no es posible apartar ni limar el horror, y que la única esperanza, si queda, es la vergüenza.

Por eso, libros como *Más allá de la culpa y la expiación* o *Levantar la mano sobre uno mismo* resultan revulsivos. Tanto como inquietante la advertencia que precede a *Revuelta y resignación* –cuyo título original era *Acerca del envejecer* a secas–: “Quien espere conocimientos que le puedan ayudar a organizar su vida en un estadio determinado, el del envejecer, quedará decepcionado con este libro; no he podido aspirar a nada semejante”. En efecto, el volumen no es un manual de autoayuda sino un lúcido fuego que incendia todos y cada uno de los mitos complacientes sobre la decadencia. El autor no se permite el bálsamo de imaginar a los ancianos como reservorios de sabiduría alguna, o bastiones de la tradición en el caos posmoderno. Ninguno de los lugares comunes a los que hipócritamente recurre la misma sociedad, que entrega cada vez más productos y servicios “para no sentirse viejo”. Por otra parte, Amery no quiere ofrecer un esquema conceptual. Repele la pretensión cientificista, la buena conciencia académica y cualquier forma de esa inteligencia tan lejana al latido de la vida y sus heridas. Elige ceñirse, en cambio, a la inmediatez sensible del cuerpo, cargar de realidad las palabras hasta que transmitan la vívida impresión de las urgencias físicas. Se pliega al balbuceo del que sufre, y muestra así que tal vez hacer hablar a lo oprimido no es reproducir “la voz del otro” sino que requiere ensimismarse en la epidermis del dolor hasta que el gesto linde con la impudicia.

Para Amery, el envejecimiento es una disminución progresiva en la que el individuo experimenta su cuerpo como una enfermedad, pierde su lugar y queda a la intemperie, desarraigado, cada día más solo y más extraño a sí mismo, a los otros que lo rodean y a la época toda: “En el envejecer, el mundo se convierte en nuestra negación”. Pero no se trata de un mero lamento. El planteo que el autor se formula es cómo estar a la altura de esa experiencia: ¿cómo hace una persona para aceptar lo que le pasa y no buscar refugio en ningún autoengaño, cuando eso que le pasa no es grato sino terrible?

“Del campo salimos desnudos, expoliados, vacíos, desorientados”, anotó Amery alguna vez. Y se diría que desde esa desnudez quiso seguir hablando. Hasta 1978, año en que se suicidó, se empeñó en revelar la mezquindad de discursos sociales demasiado vestidos, a la par que hacía suya esa idea deJoe Bousquet que dice: “Conviértete en el hombre de tus desgracias, aprende a encarnar su perfección y su estallido”. En otra ocasión sostuvo que los prisioneros con mayor chance de sobrevivir o por lo menos de morir con dignidad eran personas de fe, marxistas y judíos ortodoxos, para quienes su individualidad se subordinaba a una instancia trascendente que no se interrumpía en ningún lado, ni aun en Auschwitz. Amery no creyó en la trascendencia ni se consoló con la intuición de un destino o un significado, y acaso por eso el tema principal de toda su obra haya sido, en última instancia, la relación del sujeto con su muerte. Pero aquello que da la medida de su valentía y entereza es que, como muestra este libro, su implacabilidad para abordar la muerte no es sino una manera de hacerle justicia a la vida: a su valor caprichoso, sin fundamento.

ÉSTE SÍ

Un poema de Lucio Piccolo

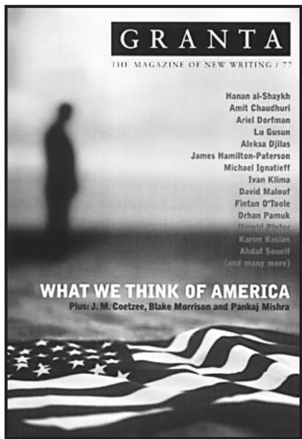
Lucio Piccolo, nacido en el seno de una noble familia de Palermo (Sicilia) en 1903, fue desconocido para los lectores italianos hasta 1954, cuando envió una plaqueta a Eugenio Montale, que quedó fascinado por el preciosismo de los nueve poemas que contenía. Bajo el auspicio (y con prólogo) de Montale, Piccolo publicó su primer libro, *Canti barocchi* (Mondadori, 1956), definido como una manifestación extemporánea de las peculiares formas que adquirió en Italia la poética post-simbolista: un pariente tardío de Pascoli, de los poetas llamados “crepusculares” y de D'Annunzio, con el que comparte el gusto por la acumulación, el hipérbaton, la expresión lujosa y las atmósferas decadentes de la aristocracia finisecular, un mundo cuyo declive, cosas de familia, fue narrado por el primo del poeta, el príncipe de Lampedusa, en *El gatopardo* (1958). Piccolo murió en su villa de Capo d'Orlando (Messina), a orillas del mar Tirreno, en 1969. De sus *Cantos barrocos*, el siguiente fragmento.

La meridiana

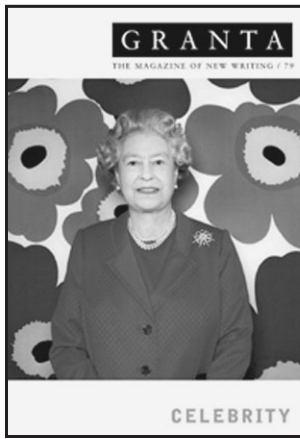
Mira el agua inexplicable:
contrafuerte, torre, umbral
de granito, pluma, rama, ala, pupila:
todo destroza, diluye, multiplica.
En la ansiosa flexión
lo que era piedra, masa de bastiones,
es una cuenca fatua que pasa, trino de iris,
rumor de correntada,
y desaparece en la hoja venturosa;
sueña espacios, y donde llega, brillante
y blanda,
no es más que un infinito romperse de
gotas efímeras, hinchadas.
Mira el agua inexplicable:
a su tacto el universo es lábil.
Y cuando acabas de apagar la lámpara y todo
pensamiento se hunde en la sombra sin peso,
la sientes correr ligera y profunda,
y canta detrás de tus sueños.

En la hora profunda, en las calles meridianas
(donde hay sombra en los mascarones
ennegrecidos;
en las canaletas agitadas, hierba y aire marino)
responden las fuentes,
desde el patio vecino (ha dejado la noche
en los muros
húmedas incrustaciones de sales,
constelaciones
que el rayo desparrama)
(...)

DIEGO BENTIVEGNA









Luego de intensas negociaciones, la celebérrima revista *Granta* comenzará a publicarse en español. Parte del material que incluirá en sus ediciones semestrales será traducido, y el resto, producción hispano-latinoamericana. *Radarlibros* estuvo en el lanzamiento barcelonés del número cero.

"GRANTA" EN ESPAÑOL

De la revista al libro (y viceversa)

POR RODRIGO FRESÁN (DESDE BARCELONA)

Ya se sabe: las revistas han dejado de ser lo que eran. La megaoferta televisiva –la velocidad de la luz y del sonido– viene humillando desde hace años la lentitud del papel y de la tinta y se ha servido ese nuevo *new journalism* donde todo es pura foto y raquítico epígrafe al pie. El concepto de revistas "para mirar" ha resultado ser tan tramposo como efímero. Y, entonces, se descubre que las más nobles sobrevivientes a la catástrofe son aquellas que optan por el extremismo, por los antípodas: revistas llenas de letras como *The New Yorker* o –gesto y pose todavía más extremos– revistas que optan por parecerse a un libro para diferenciarse lo más posible a una pantalla de televisor. Lo que nos lleva a la revista *Granta* que aquí y ahora -veinticuatro años después de su bautismo en honor a un río de Cambridge– por fin, ya era hora, ha aprendido a hablar en español.

UNO Rea Hederman (editor general) e Ian Jack (director) han venido a Barcelona a presentar el número cero de la *Granta* española y sonríen desde las profundidades casi primitivas y cristianas del auditorio subterráneo de la nueva y gigantesca librería La Central en lo que alguna vez fuera una antigua capilla del barrio del Raval. Jack parece un actor de película de Ken Loach y Hederman –también *publisher* y director general de *The New York Review of Books* y descendiente problemático y liberal de una conservadora familia de hombres de prensa del Mississippi de esos que gustaban de escribir demasiadas veces la palabra *nigger*– recuerda automáticamente a un personaje escapado de una novela de William Faulkner. Los dos llegan para bendecir el nacimiento de la *Granta made in Spain* que –luego de tres años de negociaciones– está comandada y editada por la norteamericana Valerie Miles (al frente de la Emecé con sede en Cataluña) y el mexicano Aurelio Major (quien trabajó en Tusquets México y también editó en las redacciones de *Vuelta* y *Letras Libres*); está dentro del marco del Grupo Planeta pero con credo autónomo (la *Granta* inglesa tuvo el mismo signo inicial: nació protegida por Penguin y más tarde se independizó, llegando incluso a lanzar su propia línea de libros: *Granta Books*); tira 10 mil ejemplares de 356 páginas con 17 euros como precio de tapa y en un principio tendrá una frecuencia semestral. El recién aparecido número cero es un riguroso *clon-presentación* de la reciente edición U.K. dedicada -como suele hacerlo la revista una vez cada diez años para gratitud de algunos y odio de muchos– a su seleccionado de *Los mejores novelistas británicos* en cuya página de créditos puede leerse su ya célebre *dictum* donde se estipula que "*Granta* no publica, aunque su calidad sea incuestionable, ensayos académicos y ensayos sobre escritores; ni reseñas; tampoco reportajes o crónicas cuyo interés primordial sea inmediato o circunstancial; ni ciencia-ficción ni narrativa romántica, fantástica, histórica o policíaca; poesía; así como tampoco crónicas de viajes que carezcan de intención narrativa".

El número uno –que aparecerá antes de fin de año– ya mostrará las bondades del nuevo modelo: 40 por ciento de material de la versión original más un 60 por ciento hispanoamericano que, ocasionalmente, será traducido al inglés y publicado en las páginas del espécimen *british*. Entonces –a prepararse– *Granta* se escribirá con *ñ*. Y los lectores ingleses sabrán que hay mucho más que abuelas voladoras y chicanos sin poder conciliar el sueño americano.

DOS Ya se dijo: si las revistas en general están en crisis, entonces lo que les ocurre a las revistas culturales trasciende los alcances de esa palabra de origen griego para canjearla por otra palabra de origen griego: las revistas culturales están en apocalipsis. España –territorio alguna vez fértil para estas publicaciones gracias al humus universitario– ahora aparece seco y lánguido. Hay revistas, sí, pero todas ellas –a menudocobijadas por el paraguas protector de alguna institución o empresa que las financia sin pedir demasiado a cambio– parecen haber sido desplazadas a las tierras baldías de la lectura especializada por los suplementos de los periódicos o, excepción atendible, por la exitosa y envidiable fórmula propuesta por *Qué Leer*, donde las entrevistas y adelantos conviven con los apuntes sociales y chismográficos donde los escritores y editores suelen aparecer casi como animales con carne y sabor a *Hola*.

En este panorama, el aterrizaje de *Granta* es –desde el vamos– un revulsivo saludable y una incógnita a develar. Major habla de "una apuesta por la creación, la narrativa joven" y esa "ruptura entre periodismo y literatura" que le dio a la publicación sus *greatest hits* más sonados e inolvidables; Miles apuesta a capturar "a un lector exigente, culto y sofisticado". Hederman aporta datos interesantes a la hora de definir el *Homo Granta*: "Hemos hecho diversos estudios. Y, en resumen, puedo decir que el 65 por ciento de ellos es gente de cierta influencia y que ha publicado algún libro o, por lo menos, un artículo periodístico".

Así, tal vez, la mejor estrategia de todas: inventar una revista para que después, por radiación benéfica, esa revista genere sus propios y fieles lectores dispuestos a seguirla y celebrarla.

El objetivo es ambicioso: si la *Granta* original –aquella que fundó Bill Bruford– fue pieza decisiva en la creación del *dirty realism* norteamericano y la formación de aquel *dream team* británico donde jugaron y siguen jugando Amis, Rushdie, Barnes, McEwan, Ishiguro y Swift; entonces la idea es que la *Granta* española apueste a lo mismo: un nuevo mapa para un nuevo y mejor mundo donde la alta cultura sea rentable y una revista con forma de libro pueda leerse como un libro que se disfraza de revista.

Y todos –y nosotros– felices.